

Article

« Les redoublements de Richard-Max Tremblay »

Jean-Jacques Bernier

Vie des Arts, vol. 44, n° 176, 1999, p. 28-30.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

http://id.erudit.org/iderudit/53101ac

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 06:41

Les redoublements DE RICHARD-MAX TREMBLAY

Jean-Jacques Bernier

RETOURNEMENTS, DÉDOUBLEMENTS, ÉQUIVALENCES, DÉPLACEMENTS, SUBSTITUTIONS : LES PEINTURES-PHOTOS DE RICHARD-MAX TREMBLAY RECÈLENT D'INFINIS REBONDISSEMENTS.



Hors champ (La tête ailleurs), 1999

Richard-Max Tremblay est photographe et peintre. Ou peintre et photographe. Simultanément, alternativement, consécutivement, mais pas aléatoirement. *Hors champ*, l'exposition qu'il présentait récemment dans l'espace de Montréal Télégraphe, permettait de mesurer à quel point les caractéristiques de ces disciplines – un mot hérité d'un système de classement qui semble de moins en moins viable au vu de l'art actuel – concourent à insuffler une synergie à son travail en s'y fusionnant. Complication supplémentaire pour le critique, les œuvres de *Hors champ* prenaient au surplus la forme d'installations, mot fourre-tout auquel on doit avoir recours lorsque les définitions classiques ne suffisent plus.

LA RADIOGRAPHIE

Hors champ (Le mur) (1999), par exemple: il s'agit d'un tableau tiré d'une photographie, celle d'un attroupement de visiteurs devant un tableau didactique – et qui nous tournent donc le dos – lors de ce qu'on présume être une exposition. Le rendu est en noir et blanc, passant par tous les tons de gris, et l'image est légèrement floue, toutes qualités qui suggèrent le photographique. Ce tableau est accroché sur le mur du fond d'une pièce tout en longueur que le visiteur découvre immédiatement en entrant dans l'espace de la galerie, et que ses murs latéraux, convergents, font paraître plus profonde encore. La pièce est entièrement peinte en jaune, le plancher restant blond.

Quelques constatations s'imposent dès l'abord: c'est, de façon évidente, à partir d'un référent photographique que le pictural s'est constitué. Ce référent avait pour origine une situation d'exposition. Le rendu pictural s'est ensuite effectué en ayant recours à des traitements facilement identifiables à la photographie. Le résultat a par la suite été placé en situation d'exposition. Il y a donc redoublement, et l'éventuel visiteur de *Hors champ* est cause d'un redoublement supplémentaire en venant compléter la mise en scène et répéter, aux yeux d'un nouvel arrivant, le sujet du tableau.

Chacune des opérations, prises isolément, vise à *reproduire*. Le résultat ne devrait donc idéalement pas être très différent de la

Hors champ (Le mur), 1999



Hors champ (Le mur), 1999 (détail)

photographie initiale qui, dans la mesure de la précision photographique, n'était pas très différente de la scène initiale. Pourtant, le résultat est indubitablement *différent*. Et c'est l'une des caractéristiques du travail actuel de Richard-Max Tremblay que de souligner, presque méthodiquement, toutes les étapes par lesquelles passent ses œuvres, d'en révéler les strates. Il ne s'agit pas ici d'une quelconque recette de fabrication, mais plutôt de l'historique d'une non-transformation – au sens où rien n'est ajouté à l'œuvre qui n'y existe déjà – dont le résultat est une transformation totale. Un peu de la même manière que ces prises de vue en accéléré qui révèlent le mécanisme de l'éclosion d'une fleur ou celui de la croissance d'un cristal, le travail de Tremblay permet de déterminer le moment où l'œuvre retourne son sens sur elle-même, le redouble ou le multiplie, le moment de la simple opération qui la fait passer du particulier au général ou à l'universel (selon le cas).

Seul ajout étranger au sujet de départ, la pièce est peinte en jaune. Cette touche accomplit plusieurs fonctions : elle fait d'abord exploser la limite physique de l'œuvre, et renforce ainsi le redoublement déjà signalé ; le visiteur qui pénètre dans cette pièce *entre* également dans l'œuvre. Elle fait aussi résolument basculer l'œuvre, qui on l'a vu oscillait entre le photographique et le pictural, dans ce dernier champ. Enfin, par son omniprésence et l'intensité de sa vibration, la couleur jaune *teint* le tableau, transforme ses tons de gris pour en faire un camaïeu, l'intègre, le digère presque. Ce qui nous amène à l'œuvre suivante : *Hors champ (La disparition)* (1999).

L'AFFAIRE PÉREC REBONDIT

Cette deuxième installation est construite à partir d'une série de référents et selon le même principe que l'œuvre précédente : ses divers éléments se révèlent être des

équivalences du prétexte initial. Une photographie d'un paysage flou de Gerhard Richter (qui fait, lui, référence à la photographie) placé dans une salle mal éclairée qui oblige un visiteur à se pencher pour mieux voir – en projetant ainsi malencontreusement son ombre sur la partie même qu'il veut déchiffrer – est le sujet le plus immédiatement identifiable du tableau. Celui-ci est aussi en noir et blanc à l'exception, dans sa partie gauche, de la reproduction d'une des sélections chromatiques du même Richter qui, elle, est en couleurs. Deuxième sujet, une citation de *La disparition*, roman de Georges Pérec, tracée au plomb sur une toile simplement préparée, appuyée sur la première toile, et cadrée de manière à déborder, laissant ainsi la vedette aux mots et aux fragments plutôt qu'au sens du texte : la difficulté du *voir* est augmentée à la fois par l'évanescence de la mine de plomb et par la conscience de ne pas appréhender le texte dans son entier. Troisième élément, dans une petite pièce dont l'ouverture se trouve à gauche du tableau : une lampe de chambre noire, placée tout près de la surface d'une table blanche, y projette un cercle de lumière rouge dont les contours sont flous, encore une fois.

Pour qui connaît l'œuvre de Pérec[1], l'indice donné par le titre est précieux : on sait qu'il s'imposait, pour chacune de ses œuvres, des contraintes diverses (il s'agissait, pour *La disparition*, d'écrire un roman d'où la lettre *e* serait absente), un défi qui allait connaître son point culminant avec *La vie mode d'emploi*, basé sur des structures mathématiques et considéré comme son chef d'œuvre. La sélection chromatique de Richter reproduite dans l'installation de Richard-Max Tremblay n'est pas sans parenté avec cet esprit, et le fait que Pérec ait parlé de la « description d'un tableau » au sujet de *La vie mode d'emploi* fait naître un soupçon au sujet de l'installation de Tremblay, d'autant plus que celui-ci respecte au plus haut point une autre des caractéristiques de Pérec, qui avait une « perception de la poésie comme activité consistant avant tout à déplacer les choses » (Bellos).

Ce soupçon mènerait à penser que la série de redoublements et de retournements déjà signalée à propos de *Hors champ (Le mur)*, compliquée ici d'équivalences, de déplacements et de substitutions, pourrait se continuer presque à l'infini pour peu qu'on ait l'imprudence de se lancer dans une analyse descriptive ou plus simplement de tenter d'en suivre mentalement les rebondissements ; et, qu'une fois épuisé par l'effort, on y serait projeté à nouveau par la découverte de la dernière partie de l'installation qui passe une nouvelle fois par la référence photographique (la lampe), qui mène au pictural (la tache rouge), mais au moyen d'une projection lumineuse (virtuelle), qui pourtant existe grâce à la vibration (physique), vibration qui malgré tout n'impressionne pas la pellicule, mais à laquelle la rétine est sensible, etc.



DES QUESTIONS SUR L'ART ACTUEL

Révélateur des strates non seulement de sa propre histoire mais des modes de perception qui entourent le pictural comme le photographique, résultat de règles auto-imposées qui l'enrichissent plutôt que de l'appauvrir, le travail de Richard-Max Tremblay apporte une réflexion qui touche à plusieurs questions de l'art actuel et possède une profondeur qu'un bref article peut difficilement rendre. Sa prochaine participation au Mois de la photo permettra peut-être de mieux l'appréhender, sinon la cerner. □

1 Pour une présentation générale de l'œuvre littéraire de Georges Pérec et un tour d'horizon de ses rapports avec les arts visuels, voir *Sens Georges Pérec*, Vie des Arts no. 165.

Hors champ
Du 7 mai au 4 juin 1999
Montréal Télégraphe
206, rue de l'Hôpital, Vieux-Montréal

Le Mois de la photo
Septembre – octobre 1999
Espace D. René Harrison
372, rue Sainte-Catherine Ouest
Montréal